

summers: el juego de la verdad

«**D**EL rosa al amarillo» supuso, en su momento, una de las más agradables sorpresas del nuevo cine español. Doblemente agradable en cuanto que, además de resultar válida como cine, en cuanto a retrato vivo de un sector de nuestra realidad, limitado si se quiere, pero importante, logró un impacto en el público que demostraba que no había por qué hacer a aquel responsable absoluto y único de los males de nuestro cine. En sus dos siguientes películas, "La niña de luto" y "El juego de la Oca", Manuel Summers estuvo menos acertado. En ellas predominaba en exceso el chiste sobre la historia a desarrollar, los momentos aislados felices no bastaban para levantar un conjunto al que, por otra parte, no llegaban a integrarse. Por otra parte, la postura del realizador ante los problemas que presentaba no resultaba lo suficientemente explícita, aunque esto no fuera, en realidad, culpa suya, ya que se vio obligado a juxtaponer un final convencional a "El juego..." y a hacer determinadas referencias en "La niña..."

En cualquier caso, y al margen de la opinión que puedan merecer las obras anteriores del realizador, lo que resulta indudable es que Summers ha conseguido, con "Juguete rotas", su mejor película. En ella lo que en las demás podía considerarse defecto se convierte en virtud. Al no tratarse de contar una historia, sino de ir apostillando una realidad que es anterior a su conversión en imágenes, y de ir ensamblando estas imágenes con un sentido evidentemente muy personal, las anotaciones, las asociaciones de ideas, los comentarios brillantes adquieren un valor que no tenían, o tenían en grado limitado, en los otros films. Incluso los chistes, cuya oportunidad en una obra tan patética como "Juguete rotas" se discutía el día de su estreno, resultan aquí más incisivos, menos gratuitos que en los otros films.

Es cierto que puede hablarse de falta de rigor en el planteamiento de algunos de los episodios que componen la película, pero no lo es menos que ésta responde perfectamente a la actitud ante la vida y las cosas de su autor, que en ningún momento ha pretendido llevar a cabo un análisis en profundidad de las causas últimas que dan lugar a las situaciones que se nos presentan, sino simplemente ir las comentando desde su personal punto de vista, de un modo incisivo y con frecuencia indignado ante lo que va apareciendo ante sus ojos. Como, por otra parte, la realidad que se ofrece es lo suficientemente expresiva por sí misma, al tiempo que enormemente representativa, me parece injusto el reprochar a Summers el camino escogido, que nunca pretende imponer como el único válido, ni siquiera como el único posible...

"Juguete rotas" está compuesto de una serie de retazos que tienen como tema central el estado de abandono en que en la actualidad se encuentran figuras del mundo del espectáculo que un día no muy lejano fueron ídolos populares. Boxeadores, futbolistas, toreros, y "¡Oh!, Gran Gilbert", de la Bodega Bahama de Barcelona, componen el iris. Se había pensado incorporar también a la galería de personajes a La Bella Otero, pero ésta falleció precisamente en los días en los que debía rodarse el episodio a ella consagrado. La película se abre con un prólogo consagrado a "¡Oh!, Gran Gilbert", el único de los personajes retratados que permanece en activo, y en esa primera parte existen, junto a una brillantez y a un montaje en ocasiones admirables, ciertos momentos de confusión. Al llegar a los boxeadores, Summers se adentra en lo que está contando, hace su cámara más incisiva; su humor e incluso sus imágenes, si quizá pierden brillantez, adquieren una mayor agresividad. De lo particular se pasa a lo general.

Quizá sea el fragmento dedicado a Gorastiz el de mayor impacto, el de mayor alcance también, no sólo en virtud de la enorme categoría humana del personaje, sino también del camino elegido por el autor para llegar a él, desde la conmovedora evocación de su propia infancia y de las colecciones de cromos hasta la resurrección de la canción de "Campeones", un viejo film de los años cuarenta. Fue el episodio que recibió los mayores aplausos del público la noche del estreno. El último cuarto del film, el dedicado a los toros, es posiblemente el menos interesante desde el punto de vista del testimonio, aunque en él está incluido uno de los momentos más estremecedores del film, la entrevista con Pacorro y Marina Torres, con el casi insuperable momento en que la antigua actriz quita de delante de la cara de su marido el abanico con que éste intenta ocultar sus lágrimas. Nicaner Villalta es el que menos aporta con su testimonio, aunque su actuación en la plaza destierda dé lugar a un montaje con fragmentos de viejas películas interpretadas por el matador que, por su efectividad, justifica la inclusión del episodio al final de la película.

Summers no ha hecho "cinéma-vérité", aunque se haya servido de algunos de sus procedimientos. Me atrevería a decir que, dentro de su propósito, ha superado muchas de las contradicciones de aquel sistema, al no pretender una "objetividad" metafísica en el fondo, sino poseer siempre en el papel de testigo activo, que subraya y opina sobre lo que sus personajes le dicen y sugieren. Ahora bien, si no ha hecho "cinéma-vérité" si ha logrado dotar a su película de una gran dosis de verdad, de una verdad que resulta, en más de un momento, desgarrada, y que aunque no está en ningún momento explícitamente referida a supuestos generales, remite automáticamente a ellos, a pesar de los cortes que, según declaraciones de su autor, existen en la versión que se proyecta en la pantalla del Capitol, a la que la película ha llegado sin distribución previa y gracias a un gesto que honra al empresario de la sala en cuestión, que, por otra parte, ha intervenido en la producción del film.

CESAR SANTOS FONTELA

¿qué es "teatro nuevo"?

LA semana pasada me refería a los problemas planteados en el Congreso de Valladolid con vistas a la creación de la Federación Nacional de Teatro Independiente. Hoy voy a contemplar las representaciones ofrecidas bajo la común denominación de Festival de Teatro Nuevo. Los títulos fueron éstos: «El vano ayer», de José María Rodríguez Méndez; «La ira de Philippe Hotz», de Max Frisch; «Jacob o la sumisión», de Eugene Ionesco; «Un solo saxofón», de Carlos Muñiz; «Oración», de Fernando Arrabal; «El maestro», de Eugene Ionesco; «El barón», de Leandro F. de Moratín; «El profesor Taranne», de Arthur Adamov; «Pisic en el campo de batalla», de Arrabal; «Edipo en Hiroshima», de Luigi Candiani; «Fango y Lis», de Arrabal; «El triclido», de Arrabal; «El amante», de Pinter; «El mentacargas», de Pinter; «Hombres y no», de Pedrolo; «Ubu Rey», de Alfred Jarry; «Cuento para la hora de acostarse», de O'Casey; «Adriá Gual y su tiempo», de Ricardo Salvat; y «Las aleyunas del señor Esteban», de Santiago Rusiñol.

Des títulos puedan sorprender en esta lista de «teatro nuevo»: «El barón» y «Las aleyunas del señor Esteban». Aclaremos que la obra de Rusiñol la montó la Adriá Gual en la sesión de clausura, atendiendo al montaje del María Guerrero y su consiguiente programación para dicho teatro oficial, y que «El barón» aparecía según un montaje y una versión de Juan Antonio Hormigón, totalmente inéditas y ampliamente justificadas de la inclusión de Moratín en el Festival.

El tono medio de las representaciones fue más que bueno, si nos atenemos a los precedentes españoles de que guardamos memoria. La selección de títulos indica, objetivamente, los gustos que dominan en nuestros grupos de cámara cuando se trata de elegir un tipo de teatro más o menos nuevo o experimental. El lugar de procedencia de los grupos marca el carácter representativo y no circunstancial de lo que vimos en Valladolid. Los grupos eran los siguientes: Teatro Escuela Ara, de Málaga; Teatro Universitario de Sevilla; Teatro de Cámara de Zaragoza; Grupo Teatral Bambalinas, de Barcelona; Nuevo Teatro Experimental, de Madrid; Teatro Universitario de Valladolid; Corral de Comedias, de Valladolid; el Teatro Estudio Madrid y la Adriá Gual, de Barcelona. Cabe sostener que todas las tendencias, desde las más afines a una «vanguardia» al modo francés hasta las más conscientes de la proyección sociopolítica del drama, estuvieron presentes.

Fue Rodríguez Méndez, en el coloquio sobre su obra —«El vano ayer»—, quien planteó, ante algunas posiciones despectivas respecto de su teatro, la primera y fundamental pregunta: ¿Qué debe entenderse por teatro nuevo?

Valía la pena hacerse la pregunta, en la medida que para muchos directores el problema se reduce a una cuestión de técnica expresiva. Habría un teatro racionalista, conlido primordialmente al texto, que sería el «teatro viejo»; mientras que, tras él, habría otro teatro de sesgo irracionalista, conlido a la expresión corporal y a la invención escenográfica, al que correspondería en puridad la calificación de «teatro nuevo». Si esto es así, si la discusión hoy que plantearía sobre tales términos, mejor se no empezar. Esto no conduce a ninguna parte y crea dos frentes totalmente arbitrarios. Esto es reducir el problema a una cuestión de técnica, y no entrar en lo fundamental: las razones por las que esta nueva técnica sea necesaria.

Creo yo que lo que procede es analizar las limitaciones de un teatro de nuestro pasado inmediato, y ver el modo de superarlas en lo que esté a nuestro alcance. Si, por ejemplo, el actor tradicional, y el autor, han pecado de solemnes y envarados, justo es exigir una mayor complejidad y riqueza de expresión. Si nuestra escenografía ha sido lujosamente naturalista, demandemos otra más sugerente y más creadora. Pero de esto a quedarse sólo con la demanda estética hay un abismo.

Decirle a Rodríguez Méndez que nuestra técnica teatral anda buscando nuevas planes expresivos, es abrir una polémica positiva; decir que uno «no ha entendido nada» por considerar viejo la técnica de la obra en cuestión, es tanto como subvertir los valores. ¿Qué posibilidades tiene de hacer un trabajo serio quien empiece por no entender un texto político tan claro como el de Rodríguez Méndez? Yo creo que ninguna. Si aprende una técnica será una especie de trampa, un papel de colinas envolviendo algo que apenas importa. ¿Es eso el teatro? Yo creo que no. Rotundamente, que no.

En el Festival de Valladolid andaba este problema en el trasfondo de muchas de las elecciones y montajes. Produciéndose, desde el otro ángulo, un tipo de incompreensión igualmente radical y nefasto. ¿Por qué oponerse en nombre de un teatro comprometido al brillante ejercicio del TEM? ¿Es que no es hora ya de que nuestros actores posean y dominen los recursos expresivos que definen a un gran actor americano, o inglés, o alemán?

Quizá toda esta confusión agite el enfrentamiento creciente entre nuestros profesionales tradicionales y los grupos independientes que ahora acceden a la profesionalidad. Lo que importa a los primeros no importa a los segundos, y viceversa. Cuando, en realidad, la formación teatral es una progresión, una continuidad, y hemos llegado al momento de conquistar la expresión corporal del actor, la sugerencia escenográfica y los puestas en escena creadoras, sin eliminar todos los elementos positivos de nuestras actuales profesionales más capacitadas.

Lo nuevo, entendido como antítesis sistemática, es una moda, una ingenuidad. Hay que renovar y avanzar, que es otra cosa. Por eso, en este conjunto vallisoletano —con menciones honoríficas de «Primer Acto» para el montaje de «Edipo en Hiroshima», la escenografía de «Un solo saxofón», la actriz Soledad Sala, el actor Eduardo González y la programación de «Ubu Rey»— quien más se defendió y quién, a la postre, pareció más «nuevo», es el que supo estar en el futuro y también en el presente; el que se aventuró en la audacia o la novedad técnica desde una base histórica y una conciencia sociológica.

JOSE MONLEON